GEMÄLDE ALTER MEISTER IN DEN FARBEN DER ORIGINALE



7. BAND 1912 HEFT 3

ABONNEMENTSPREIS FÜR 12 MONATSHEFTE 24 MARK, EINZELHEFT 3 MARK, EINZELBLÄTTER 1 MARK

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

DIE GALERIEN EUROPAS

VII. BAND 1912 / HEFT 3

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Jacques-Louis David, Napoleon I. / Jean-Honoré Fragonard, Badende Frauen / Corot, Tanz der Nymphen / Jean François Millet, Angelus / Vigée-Lebrun, Dame mit Muff



Jacques-Louis David

(1748—1825)

Napoleon I.

Leinwand; 246×231 cm

Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Als der erste Konsul Bonaparte nach dem kühnen Alpenübergange über den großen St. Bernhard und dem glänzenden Siege von Marengo (1800) nach Paris zurückgekehrt war, stellte er dem Maler Jacques-Louis David, dem früheren Freunde Robespierres und Darsteller des ermordeten Marat, eine merkwürdige Aufgabe: der große Feldherr wollte sich selbst dargestellt sehen, nach seinen eigenen Worten, „ruhig auf hoch sich aufbäumendem Rosse". Selten ist der Malerei eine so heroische Aufgabe gestellt worden, selten aber ist sie auch so glänzend gelöst worden wie in dem berühmten Bilde des Schlosses von Versailles, wovon wir hier eine vorzügliche, etwas veränderte Wiederholung wiedergeben, die die kaiserliche Gemäldegalerie zu Wien besitzt. Es ist ein Bild, mit dem der Besteller eine wahre Freude haben konnte. Der Sieger von Marengo sitzt in der Tat, mit gebieterischen Zügen aus dem Bilde herausblickend, fest und ruhig auf dem Pferde, das sich unter dem Reiter bäumt. Sein roter Mantel flattert im Winde und die Rechte ist befehlend und führend erhoben. So sprengt er auf dem schneebedeckten Boden des Alpenpasses hinan, gefolgt von den Seinen, denen der Weg offenbar viel beschwerlicher wird als ihrem großen Führer. Obwohl an dem Bilde, mit Ausnahme der ohne Zweifel wohlgetroffenen Züge des künftigen Kaisers, keine Einzelheit ganz der Wahrheit entspricht, ist das Erhabene der Erscheinung des größten Feldherrn, der je gelebt hat, nie vollendeter geschildert worden, als in diesem Gemälde. Es ist ein trotz aller äußerlichen Unwahrheit innerlich wahrhaftes Abbild jener heroischen Zeiten, die Stendhal miterlebt hat, nach dessen Worten die Nachwelt nur wird zweifeln können, ob der Name Napoleons neben oder über den Alexanders des Großen gestellt werden sollte. Solche Vergleiche lagen zu Napoleons Zeiten nahe: auch der Maler unseres Bildes hat auf die von Schnee bedeckten Felsen die Namen Bonaparte, Hannibal und Carolus Magnus gesetzt. — Man pflegt heute unter Davids Werken seinen eigentlichen, naturalistischen, bürgerlichen Bildnissen den Vorzug zu geben, — nicht mit Unrecht. Allein es könnte wohl die Zeit kommen, da man auch die heroischen Kompositionen des Meisters wieder zu schätzen beginnen wird, die ja doch ein Ausdruck der letzten Renaissance des klassischen Altertums sind, einer Bewegung, die mit den Namen Winckelmanns und Goethes aufs Engste verknüpft ist und die uns Meisterwerke wie Goethes Iphigenie und Mozarts Titus geschenkt hat

Gustav Glück


BONAPARTE
KAROLVS. MAGNVS

Jean Honoré Fragonard

(1732—1806)

Badende Frauen

Leinwand; 65×81 cm

Paris, Louvre

In Fragonards Kunst hat die Grazie, das berückende Parfüm des Rokokozeitalters, seinen zauberhaftesten bildnerischen Ausdruck gefunden. Ein Schüler Bouchers, hat er es verstanden, die malerischen Ausdrucksmittel seines großen Lehrmeisters noch um ein beträchtliches zu steigern. Keiner seit Watteau entwickelte diese Verve, dieses zuckende, sprühende Leben, keiner verfügte über dieses pikante Flimmern der Flächen, dieses Vibrieren des Lineamentes, keiner vor allem beherrschte diese köstliche Anmut der Bewegungssprache wie Fragonard. — Es liegt der Schimmer einer ewigen Jugend über dem Leben und dem Werke dieses Malers der Liebe. Ein glückliches Kind der lachenden, fruchtbaren Gefilde der Provence, kam er etwa fünfzehnjährig mit seinen Eltern nach Paris und trat bei Boucher in die Lehre, der ihn bei seinen großen, für die Gobelinmanufaktur bestellten Gemälden mitanstellte. Die Akademie hat er nie besucht. Zwanzigjährig — 1752 — gewinnt er den Rompreis, vier Jahre darauf geht er nach Italien, wo er sich hauptsächlich an Tiepolo inspiriert. 1765 kehrt er nach Paris zurück und erregt im Salon dieses Jahres einen Sturm des Entzückens mit seinem jetzt im Louvre befindlichen Opfertod des Coresus für Kallirhoë, einem kalten, theatralischen Figurenarrangement, hinter dem man den Meister der „Baigneuses" einstweilen kaum zu ahnen vermag. Aber schnell gibt er diese pathetische Positur, die ihm so schlecht zu Gesicht steht, wieder auf; Boucher und die alten Holländer des 17. Jahrhunderts gewinnen Macht über ihn, und schon 1767 muß das Publikum die Enttäuschung erleben, seinen Liebling mit entzückend leichtsinnigen Causerien an Stelle der erhofften feierlichen Historienbilder im Salon auftreten zu sehen. Erwacht ist in ihm der Poet der Liebe, der Cherub der erotischen Malerei, wie ihn die Goncourt genannt haben. So wird er der gefeierte Modemaler des liebebedürftigen Zeitalters Louis' XV. 1770 malt er den Salon der Tänzerin Guimard aus und schmückt den Pavillon der du Barry in Louveciennes mit Allegorien auf den Liebesroman der königlichen Maitresse. Leider ist von diesen Dekorationen nichts auf uns überkommen. Er bannt die reizendsten Herzensgeheimnisse auf die Leinwand, besingt alle Phasen der Liebe und weiß uns die rosige Transparenz eines Frauenkörpers, die Rundung eines Busens, die Geste eines Armes mit solch entzückendem Liebreiz zu schildern, daß wir ein solches anspruchsloses Staffeleibildchen Fragonards nicht gegen alle Historien seines großen Verehrers David vertauschen möchten. — Die hier abgebildeten „Baigneuses" des Louvre vermögen von dem unendlichen Charme dieses unübertroffenen Frauenmalers einen vollkommenen Begriff zu geben. Welch ein pikantes Durcheinander dieser schimmernden Mädchenleiber, die in steter Bewegung scheinen! Welch reizvolles Spiel der Überschneidungen! Welch köstliche Gelöstheit der Bewegungen, die nach der Mitte hin aufsteigen zu jener zentralen Gruppe des prachtvollen Rückenaktes der Rotblonden mit den schneeig schimmernden Gliedern der Blondine darüber, deren mechanisch zwar unmögliche, malerisch aber um so wirkungsvollere Haltung das Spiel der Linien in jubelnden Rhythmen nach oben ausklingen läßt. — Die Revolution von 1789 versetzte der Malerei Fragonards den Todesstoß; unter dem Donner der Geschütze konnte diese zarte Blume unmöglich weiter gedeihen. Siebzehn Jahre hat der Meister noch gelebt, aber die neue, aus dem Blutbad der Revolution hervorgegangene Generation verstand ihn nicht mehr, und so hat er während dieser letzten anderthalb Jahrzehnte seines Lebens kaum noch Pinsel und Palette mehr berührt. In Armut und Vergessenheit starb der einst von aller Welt Gefeierte, und nur sein angeborenes glückliches und heiteres Naturell, das ihn bis zuletzt nicht verließ, bewahrte ihn davor, die traurigen letzten Jahre seines Lebens in Gram und Verbitterung zu versinken.

Hans Vollmer



Jean-Baptiste Camille Corot

(1796—1875)

Tanz der Nymphen (Der Morgen)

Leinwand; 97×132 cm

Paris, Louvre

Corot gehört heute zu den geschätztesten Meistern der berühmten Malergeneration von Barbizon. Die Preise, die Sammler und Museen für seine Bilder zahlen, haben bereits fabelhafte Höhen erreicht, und scheinen immer noch im Steigen begriffen zu sein. So brachte 1899 „Die Toilette" bei der Versteigerung der Sammlung Desfossés den außerordentlichen Preis von 185000 Fr. Diese Summe aber wurde weit noch überholt durch die exorbitante Ziffer von 231000 Fr., die der von dem Künstler selbst seinerzeit um 800 Fr. verkaufte „Gardasee" 1902 brachte, sowie durch die zirka 400000 Fr., womit der „Pêcheur" den Rekord für Corotsche Bilderpreise 1911 schlug. Daß die Corot-Fälscher ein blühendes Gewerbe treiben, nimmt unter diesen Umständen nicht Wunder. Die kolossalen Preise, die Corot auf dem modernen Kunstmarkt erzielt, sind um so staunenswerter, als es eine sehr beträchtliche Anzahl echter Arbeiten von ihm gibt. Mit einer enormen künstlerischen Produktivität begabt und rastlos bis in sein hohes Alter tätig, hat er über zweieinhalbtausend Bilder hinterlassen. — Corot war ein Mensch von sanftem, träumerischem Wesen. Unter einer gewaltigen Körperkonstitution von unverwüstlicher Gesundheit verbarg sich die Seele eines Mädchens. Eine reine, kindliche und unendlich glückliche Natur konnte er als Achtundsiebzigjähriger die köstlichen Worte sprechen: „Mein Lebenslos ist ausgezeichnet gewesen, und, weit entfernt, dem Schicksal einen Vorwurf zu machen, kann ich ihm nur Dank wissen." Er war verhältnismäßig spät zur Kunst gekommen und war bereits 26 Jahre alt, als er die Tätigkeit eines Kommis im Tuchmagazin des Herrn Delalain gegen den Malerberuf eintauschte. Kurze Zeit darauf — 1825 — geht er nach Italien, wo er drei Jahre eifrig die südliche Landschaft studiert, ohne sich viel um die alten Meister zu kümmern. Er malt entzückende Veduten aus der römischen Gegend, folgt aber während dieser Zeit noch einem korrekten Realismus und widersteht dem dichterischen Drange, die Natur zu meistern. So werden diese Jahre für ihn zu einer glänzenden Lehrzeit, die das sichere Fundament zu dem Bau seines späteren Werkes legt. Eine zweite Reise nach dem Süden 1834 vertieft diese Studien, droht aber zugleich einen Moment, Corots Entwicklung aus ihren Bahnen zu lenken. Die „Hagar in der Wüste", mit der er 1835 den Salon beschickte, eine ganz konventionelle, akademisch anmutende Arbeit, machte die zeitgenössischen Kritiker vom alten Schlage schon über die Rückkehr des Meisters zur klassizistischen Richtung jubeln. Aber schon die Saloneinsendungen der nächsten Jahre ließen erkennen, daß Corot sich selbst wiedergefunden hatte; der „Abend" von 1839 war dafür das deutlichste Zeichen. Und nun vollzieht sich in langsamem, strahlendem Aufstieg eine Entwicklung in ihm, aus deren Geleisen ihn auch eine dritte Reise nach Italien 1843 nicht zu heben vermochte, ein großartiges künstlerisches Wachstum, das erst mit dem Tode des Neunundsiebzigjährigen abbricht. — Wenn einem bei dem Klange von Millets Namen monumentale Bauerngestalten vor der Seele aufsteigen, so zaubert der Name Corots die Vorstellung einer im Morgennebel silbrig leuchtenden Waldlandschaft vor, die mehr erträumt wie wirklich geschaut, mit jener wundersamen Märchenstimmung erfüllt ist, die die Bevölkerung dieser seligen Gefilde mit den ätherischen Gestalten tanzender Nymphen wie selbstverständlich erscheinen läßt. Man begreift Emile Zola schwer, der an die Stelle dieser zauberischen Wesen realistische Genrefiguren gesetzt wissen wollte! Zwar hat Corot durchaus nicht nur die zarten verhüllten Farbenwunder des jungen aufsteigenden Tages gemalt; auch die Zauber der sinkenden Sonne, ja selbst die Geheimnisse mondscheinerhellter Nächte, die Melancholie trüber Regen- und Nebeltage und die wilde Poesie des Sturmes hat sein Pinsel verherrlicht. Aber berühmt geworden ist er als der Maler jener lieblichen Morgenstimmungen, zu deren bekanntesten Spezimina die nebenstehend abgebildete „Matinée" des Louvre gehört. Das Bild wurde 1850 gemalt und erschien im darauffolgenden Jahre im Salon — das Werk eines Vierundfünfzigjährigen! Nymphen und Waldgötter haben sich zu einem Tanz im Schatten mächtiger Baumwipfel am Waldesrande eingefunden; die alten Baumkronen begleiten dieses rhythmische Spiel und neigen sich zu einer Pforte, durch die das Auge weit hinausblickt auf das Blau der fernen Berge und das leichtgerötete Firmament. Das alles traumhaft schön wie ein Gedicht, das zu zerrinnen droht, wenn man es mit Worten zerpflückt.

Hans Vollmer



Jean François Millet

(1814—1875)

Angelus

Paris, Louvre

Über wenige Bilder der neueren Zeit ist so viel diskutiert und geschrieben worden wie über das Angelus Millets. Lange Zeit wurde es als das bedeutendste Gemälde des 19. Jahrhunderts gepriesen, und allgemeiner Jubel herrschte in Frankreich, als Chauchard vor nunmehr etwa zwölf Jahren für den unerhörten Preis von 750000 Fr. das Bild aus amerikanischen Händen zurückkaufte und dem Louvre überwies. Seitdem hat sich das Urteil über das berühmte Bild vielfach stark zu seinen Ungunsten gewandelt. Den fanatischen Anhängern des „L'Art pour l'art" gab es sogar Anlaß zu schlechten Witzen. In der lange auch bei uns grassierenden förmlichen Panik vor der gemalten Anekdote verurteilte man auch dieses Meisterstück als allzu literarisch gefärbt, als gedanklich zu interessant, um rein künstlerisch noch stark wirken zu können; man empfand es als antiquiert, als unmodern. Es scheint, als ob wir in Deutschland uns glücklicherweise aus dieser Sackgasse eines völlig unfruchtbaren, von Paris importierten Asthetentums allmählich wieder herausfinden. Millet hatte allerdings zu hohe Anschauungen von Kunst und Kunstwirkung, um bloße Handgelenkübungen, und mögen sie noch so raffiniert gemalt sein, als das letzte Ziel in der Malerei ansehen zu können. „Ich gestehe, daß es die *menschliche* Seite ist, die mich am meisten in der Kunst bewegt . . ." heißt es in seinem programmatischen Briefe, und ein andermal ruft er aus: „Ich wollte, ich könnte diejenigen, die meine Werke betrachten, die Schrecken und Herrlichkeiten der Nacht empfinden lassen. Man muß die Gesänge, das Schweigen, das Rauschen der Lüfte vernehmlich machen können. Man muß die Unendlichkeit fühlen." Diese transzendentale Note klingt mehr oder minder deutlich in fast jedem Werke Millets an, am vernehmlichsten wohl im Angelus. Aber ein sicherer Takt hat Millet von Anfang an davor bewahrt, in einen unkünstlerischen anekdotenhaften Ton, etwa im Sinne der alten Düsseldorfer Bauernmaler, zu verfallen. Wohl haben seine Bilder sämtlich „Motive", und oft sogar gedanklich recht tiefe, aber als der geborene Maler, der er war, ging er doch stets vom *optischen* Phänomen, und nie vom literarischen Inhalt aus ans Werk. Diese Schäfer und Schafhirtinnen, diese groben Bauern und armseligen Feldarbeiterinnen, sie alle sind von Millet geschaut, unermüdlich von ihm bei der Arbeit beobachtet. Mit der in bewunderungswürdigem Maße ihn auszeichnenden Gabe, eine Bewegung in ihrem charakteristischsten Moment zu erfassen, formte sich ihm alles, was er sah, sogleich zum Bilde. Freilich bannte er nichts, was sein leibliches Auge wahrnahm, unverändert so auf die Leinewand, wie er es sah. Es wäre sonst nicht große Kunst, sondern Arbeit des Momentphotographen gewesen, was er geleistet hätte. Für den wunderbaren Rhythmus in der Bewegung der drei Ährenleserinnen, für die feierliche Stimmung des Angelus konnte ihm die Natur kein Vorbild bieten! Wie Millet es aber verstanden hat, einen tiefen, gedanklichen Inhalt in optische, bildnerische Werte umzusetzen, dafür ist gerade das Angelus ein klassisches Beispiel. Das Thema war allerdings an sich spröde und einer malerischen Interpretation nicht ohne weiteres zugänglich. Ein alter Düsseldorfer hätte sich bemüht, die Stimmung in zwei Ausdrucksköpfen zu konzentrieren, von deren Mienen man die Inbrunst des Gebetes hätte ablesen müssen. Daraus wäre dem Beschauer nicht nur eine unendlich ermüdende, stimmungzerstreuende Detailbeobachtung erwachsen, sondern ihm auch die Unzulänglichkeit aller Malerei schmerzlich zu Bewußtsein gebracht worden, die wohl einen zum Gebet geöffneten Mund darstellen, die Lippen aber niemals zum Sprechen bringen kann. Einen völlig anderen Weg schlägt Millet ein. Er geht vom Ganzen, nicht von einer Einzelheit aus, und stellt Figuren, Landschaft und Himmel gleichmäßig in den Dienst der Stimmung. Infolge der summarischen stilistischen Behandlung der Köpfe kommt man gar nicht in Versuchung, sich hier in Einzelbeobachtungen einzulassen. Nicht der einzelne Kopf, sondern die ganze Figur, und auch diese wieder nur im Zusammenhang mit der Landschaft ist Trägerin des Ausdrucks. Auf diese Weise setzt er den literarischen Inhalt des Themas in die Sprache seiner Kunst um und erreicht eine Kraft und Eindringlichkeit der Stimmung, die, ohne sich in Konkurrenz mit der Schwesterkunst einzulassen, ihr an Wirkung doch nicht nachsteht.

Hans Vollmer



Elisabeth Vigée-Lebrun

(1755—1842)

Dame mit dem Muff

Holz; 104×76 cm

Paris, Louvre

Jedermann kennt dieses frische, temperamentvolle Bildnis der Vigée-Lebrun, das, berühmt geworden unter der Bezeichnung der „Dame au mouchon", die Schauspielerin von der Comédie française, Mme Molé Raymond, darstellt. 1786 gemalt, gehört das Bild seit 1865 als Legat der Tochter der Dargestellten den kaiserlichen Sammlungen an und bildet jetzt eine der Perlen unter den Bildnissen des 18. Jahrhunderts im Louvre. In der Tat gehört dieses liebliche Schauspielerinnenporträt in seiner reizend natürlichen Koketterie und der entzückenden Verve seiner Empfindung mit zu den besten Arbeiten der vielgefeierten, vielleicht etwas über Gebühr geschätzten Künstlerin, der der Triumph zuteil wurde, in einem langen, arbeitsreichen Leben die ersten Zelebritäten ihrer Zeit mit ihrem Pinsel verewigen helfen zu dürfen. — Schon früh öffneten sich dem ehrgeizigen und reizenden jungen Mädchen alle Türen. Als Elisabeth, erst dreizehnjährig, ihren Vater, einen mittelmäßigen Bildnismaler, verlor, nahm sich Joseph Vernet, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand, ihrer an. Louis Vigée, der ein Lebemann gewesen, hatte Frau und Tochter ohne Vermögen hinterlassen. So mußte Geld geschlagen werden aus dem Talente der Kleinen, die bald die gesamten Kosten des luxuriösen mütterlichen Haushaltes aus den Erträgnissen ihrer Kunst bestritt. Im zarten Alter von kaum sechzehn Jahren reichte sie dem Bilderhändler und Maler Lebrun, einem Großneffen des berühmten Trägers dieses Namens, die Hand zum Ehebunde. Wie jedermann voraussah, sollte sie diesen Schritt nur allzu schnell bitter bereuen. Denn der leichtsinnige Gatte, der diese Ehe nur als Spekulation für sein Geschäft betrachtete, hatte in Spiel und galanten Abenteuern bald das Millionenvermögen seiner jungen Frau durchgebracht. Die unglückliche Ehe endete damit, daß die beiden Gatten in Trennung lebten. Den Ersatz für ein häusliches Glück fand die schöne junge Künstlerin in dem glänzenden gesellschaftlichen Leben, das sich ihr durch ihre Einführung bei Hofe eröffnete. Die vornehmsten Zirkel der Hauptstadt warben um sie, und seitdem sie den Auftrag erhalten hatte, in Versailles das Bildnis der Königin Marie Antoinette zu malen, drängten sich in ihrem Atelier die ersten Berühmtheiten, um sich von ihr porträtieren zu lassen. In diesen Jahren des Zenits ihres Ruhmes entstand unser Bildnis der Mme. Raymond. Als dann die Schrecken der Revolution über Frankreich hereinbrachen, durfte Mme Vigée, die als Freundin der Königin galt und über deren üppiges Leben und zärtliche Verhältnisse manches böse Gerede im Umlauf war, in Paris sich ihrer Freiheit nicht mehr sicher fühlen. Kurz entschlossen verläßt sie im Oktober 1789 den gefährlichen heimatlichen Boden und flieht mit der zärtlich von ihr geliebten Tochter — man kennt sie aus dem berühmten Doppelbildnis des Louvre — nach dem Süden. Damit begann für sie ein zwölf Jahre dauerndes unruhvolles Exil. Ihre Reise durch Italien glich einem Triumphzuge. In Bologna wird sie zum Mitglied der dortigen Akademie ernannt, in Rom räumt man ihr eine Wohnung im Palast der französischen Akademie ein, Florenz fordert sie auf, ihr Bildnis für die Uffiziengalerie zu malen, in Neapel empfängt sie die Königin, die Schwester Marie Antoinettes. Von Italien wandte sich die Künstlerin nach Wien, wo sie sogleich bei Hofe eingeführt wurde und die glänzendsten Porträtaufträge erhielt. Hier traf sie die Schreckensnachricht von der Hinrichtung Ludwigs XVI. und Marie Antoinettes. Von Wien führte sie ihr Weg nach Petersburg, wo sie die letzten sechs Jahre ihres Exils verlebte, nächst der ersten Zeit ihrer Pariser Tätigkeit wohl die interessanteste Epoche ihres wechselvollen Lebens. Über Berlin und Dresden kehrte sie 1801 nach Paris zurück. Allein die neuen politischen Verhältnisse verleideten ihr den Aufenthalt in der Heimat. Sie begab sich nach London, wo ihre Kunst, wie überall, Anerkennung fand, und sie den Triumph hatte, Lord Byron zu malen, reiste dann einige Jahre in der Schweiz umher, kehrte aber 1809 doch nach Paris zurück, wo sie, bis an ihr Lebensende tätig, im hohen Alter von 87 Jahren starb. Hans Vollmer

